

Eje Temático: (5) Teatro e Historia

Título: **Cuerpo Político, Enfermedad & Lenguaje: estudio interdisciplinario de *La Locura del Rey Jorge* de Alan Bennett.**

Resumen:

Nos proponemos explorar la puesta en escena de un proceso patológico histórico, el del Rey Jorge III de Gran Bretaña desde sus manifestaciones tempranas en la palabra, a través de sus diferentes fases terapéuticas hasta su remisión (temporaria) según el texto posmodernista del dramaturgo inglés contemporáneo Alan Bennett. Paralelamente al mismo, examinaremos las repercusiones políticas, familiares, sociales y culturales que trae aparejadas el cuerpo enfermo del rey. Se prestará especial atención al aspecto ceremonial de la institución monárquica, a los vestigios de su significado sacramental original, y a la relación intertextual con *Rey Lear* de William Shakespeare.

Texto de la Ponencia:

## Introducción

Cuando en 1991 Alan Bennett da a conocer su obra *The Madness of George III* en el Royal Nat'l Theatre de Londres la controversia arreciaba en Inglaterra sobre el tema de la sucesión al trono. Las desaveniencias de la pareja de los príncipes de Gales por una parte, y el alto costo de la institución monárquica por la otra alimentaban el debate sobre el sentido de la misma en los tiempos actuales. La perspectiva posmoderna de este texto dramático juega con la ambigüedad al proponer un rey enfermándose ante los ojos del espectador que remite a la realidad de una reina que envejece de la misma manera; y un príncipe de Gales aburrido de esperar, con un conflicto matrimonial irresuelto y una personalidad poco atractiva para su pueblo en ambas situaciones.

Si tenemos en cuenta la importante función comunitaria que cumple el teatro en la cultura británica es fácil advertir las repercusiones de esta obra desde su estreno en Londres, ya mencionado, hasta su filmación y consecuente nominación para el Oscar en 1997. El texto se abre así a la posibilidad de una múltiple construcción de sentido entre las audiencias no británicas que incluye el interés educativo de un análisis serio del mismo, sin mengua de su valor humorístico y de puro entretenimiento.

El enfoque histórico-literario que aquí proponemos busca iluminar a la vez el dato auténtico rey Jorge y su lucha contra el mal que lo aleja intermitentemente del trono, las consecuencias políticas de dicho alejamiento; y su representación simbólica, la cual se lleva a cabo por medio de la escenificación del proceso patológico desde sus manifestaciones tempranas en la palabra, a través de sus diferentes fases terapéuticas hasta su remisión temporal.

El teatro funciona como el instrumento idóneo para exponer ante el espectador el problema que, como le es propio, ya está instalado cuando comienza la acción: miembros de la casa real comentan las repeticiones sin sentido de algunas manifestaciones del discurso del monarca (hey hey; what what), el hostigamiento del rey hacia su heredero ('the fat one') como también la prohibición de referirse a 'las colonias' perdidas (los EEUU):

..I agree with you, Mr Pitt, on everything apart from the place we mustn't mention...(pg 7)<sup>1</sup>.

Este síntoma se corresponde con el malestar político: liberales ('whigs') y conservadores ('tories') se enfrentan en el Parlamento utilizando el antagonismo padre-hijo. Así vemos al Primer Ministro *tory* William Pitt maniobrando para retener la influencia de la corona contra la presión creciente de los *whigs* liderados por Charles Fox que propicia el ascenso del príncipe de Gales a la Regencia.

Un incidente durante la tradicional audiencia pública del rey inaugura la acción dramática: un atentado fallido contra el monarca por parte de un personaje femenino que utiliza para el mismo un cuchillo de postre. La reacción real abre varios niveles de significación:

*'the poor creature's mad...do not hurt her, she's not hurt me...(this knife) wouldn't cut a cabbage...[1] she's fortunate to live in this kingdom, hey? It is not long since a madman tried to stab the King of France. The wretch was subjected to the most fiendish torments - his limbs burned with fire, the flesh lacerated with red-hot pincers, until, in a merciful conclusion, he was stretched between four horses and torn asunder.'* [3]<sup>2</sup>

En efecto, a nivel literario aparece ya el tema de la locura, en la voz misma del rey; el tratamiento humorístico que el monarca reserva al incidente ('el cuchillo no corta un repollo') lo muestran como un hombre equilibrado, sensato, un gobernante dieciochesco, y la compasión que demuestra hacia su atacante enraiza en la tradición cristiana del gobernante misericordioso. Su comentario sobre el orden jurídico francés resalta irónicamente la superioridad del sistema inglés que evita el maltrato innecesario del criminal; pero se trata de una ironía dramática pues mientras habla, su descripción de los tormentos y las acotaciones de escena del texto anticipan con precisión su propio padecimiento:

*[the King is being helped off with his coat and as he raises his arms to enable the pages to undress him he too is outstretched. For a moment he seems to find it difficult to speak, as if he also is tortured (as indeed he will be). This un*

---

<sup>1</sup> ...concuerdo con Vd, Sr Pitt, en todo aparte del lugar que no debemos mencionar (Traducción del autor)

<sup>2</sup> La pobrecita está loca...no la lastimen, (ella) no me lastimó (esto) no cortaría un repollo...tiene suerte de vivir en este reino, eh? No hace mucho un loco trató de apuñalar al rey de Francia. El infeliz fue sometido a los tormentos más aterradoros - le quemaron los miembros, laceraron su carne con pinzas al rojo vivo hasta que, en una conclusión piadosa, lo estiraron entre cuatro caballos y lo descuartizaron. (T.A.)

*easy moment is noted by the company and by the King himself...]* We have at least outgrown such barbarities. The lowliest subject in this kingdom could not be subjected to such tortures in the name of justice [3]<sup>3</sup>

Es decir, él será tratado 'a la francesa', no beneficiará de la benevolencia de la ley inglesa que está elogiando.

### **Etapas de la enfermedad**

La obra aparece estructurada en tres pasos, el primero al que nos acabamos de referir, concluye con la insinuación de la enfermedad del rey, y la anticipación del futuro padecimiento. El segundo paso va a desarrollar diversos episodios tragicómicos donde además de ponerse en evidencia su progresiva pérdida de contacto con la realidad, se manifestará el correspondiente desconcierto de quienes lo rodean: familiares, cortesanos, miembros del gabinete, médicos. Asimismo, se pondrán en movimiento diversos tipos de intrigas: las que tienen como centro Carlton House, residencia del príncipe de Gales; y Windsor, la residencia oficial del rey donde se trata de mantener el statu quo. El cuerpo del rey se convierte así en campo de batalla.

Actualmente se cree que sufría de una intoxicación con plomo, o bien de una enfermedad rara conocida como *porfiria*. El diagnóstico de la época, sin embargo, se va a centrar en la presunción de demencia y sobre esta base se proponen diversos tratamientos. En principio, su médico oficial cree controlar la situación recetándole purgas. Entonces entran a tallar los médicos enviados por el príncipe: se sugieren eméticos, sangrías, desintoxicaciones varias, ventosas. La salud del rey es la salud de la nación, y la medicina se manifiesta en esta ocasión pobre en conocimientos y recursos; mezquina en sus actitudes y vocación: el posicionamiento profesional, económico, político-social se prioriza al sufrimiento del paciente (cf. el comportamiento indiscreto del médico real, a quién se vé vendiendo apresuradamente sus acciones, lo que desencadena el pánico en la City). Metáfora de una dirigencia obsesionada con la preservación de sus privilegios antes que con el bienestar general. Ante esta conducta, el rey se

---

<sup>3</sup> *El rey es ayudado con su chaqueta y al levantar los brazos para permitir a los pajes que lo desvistan el también resulta estirado. Por un instante parece como si no pudiera hablar, como si el también estuviera siendo torturado (como en realidad ocurrirá). Este momento incómodo es advertido por la compañía y por el*

rehúsa a asumir su condición de paciente. A pesar de su evidente deterioro, su identificación total con la nación lo mantiene fiel a sí mismo y a la naturaleza sacramental de su rol. Así lo vemos semi-desnudo, presa de las humillantes manifestaciones de su mal, sometido a absurdos y dolorosos tratamientos, progresivamente despojado del homenaje que marcaba su cotidiana existencia. Entonces clama:

Oh Jesus help me. For pity's sake. I am the Lord's Anointed.[35-36]<sup>4</sup>

Acorralado en su humanidad, recurre al rezo. Pero no olvida aún en este momento su condición de representante de Dios ante su pueblo.

En este contexto, su curatela parece inevitable. El heredero se prepara para tomar la Regencia. Sin embargo, el Primer Ministro Pitt se niega a admitir el curso de los acontecimientos; en diálogo con el canciller declara enfáticamente 'He is not mad. I will not have that word used...I do not admit the thought' [40]<sup>5</sup>. Puesto que la realidad es lenguaje, la elección de las palabras construye la realidad, Pitt, al prohibir la palabra 'loco' sostiene la cordura del rey. Como parte de dicha estrategia convoca al Dr Willis, un extraño personaje, mezcla de médico y sacerdote, que comenta,

the state of monarchy & the state of lunacy share a frontier. Some of my lunatics fancy themselves kings. He is a king, where shall his fancy take refuge?[47]<sup>6</sup>

destacando así el carácter único de la institución real, y el vacío sobre el que se asienta la identidad de un rey. Ese vacío cuya naturaleza hubo de explorar el mítico Rey Lear cuando fuera expulsado por sus hijas del reino. Que el Dr Willis capte dicha naturaleza de inmediato y que un notable actor británico (Ian Holm) recree dicho personaje en el film, es un índice de la centralidad del mismo, y de lo que su rol significa.

Apenas se encuentra con el rey, sobreviene la lucha por el poder: nadie puede mirar al rey a los ojos. Realidad y ficción se entrelazan: las miradas de los actores se

---

*mismo rey...*) Al menos nosotros hemos superado esas barbaridades. El más humilde entre los súbditos de este reino no podría ser sometido a semejantes torturas en nombre de la justicia. (T.A.)

<sup>4</sup> Oh Jesús, ayúdame, por piedad. Soy el Ungido de Dios. (T.A.)

<sup>5</sup> No está loco. No tolero el uso de esa palabra. No lo admito. (T.A.)

<sup>6</sup> El estado monárquico y el estado lunático comparten una frontera. Algunos de mis lunáticos se creen reyes. El es rey: ¿dónde se refugiará su fantasía?(T.A.)

sostienen mutuamente en el juego escénico, pero en este conflicto uno de los dos personajes debe bajar los ojos y esta vez será el rey quien claudique. Así debe iniciarse su proceso de curación, con el sometimiento a la autoridad suprema del médico.

'I have you in my eye, sir, and I shall keep you in my eye until you  
begin to behave & do as you are told.

'I am the King. I tell. I am not told. I am the verb, sir. I am not the object.'(58)<sup>7</sup>

Aquí observamos la lucha también a nivel de lenguaje: el rey busca retener su poder desde la sintaxis, desde la función, pero el Dr Willis se le había adelantado con la forma pasiva del verbo; más tarde ésta será enfatizada visualmente por el sistema de significación que representan los tientos y la mordaza. El rey se volverá paciente y el doctor podrá ejercer su arte. El trono del rey se transfigura en silla de tormento (literalmente 'silla de sujeción' o 'restraining chair'). La relación paciente-doctor, dada la calidad de las personas que la encarnan, evoca irresistiblemente las controversias medievales entre la ciudad de Dios y la ciudad de los hombres cuando el poder religioso legitimaba el poder temporal. El Doctor Willis, como sacerdote, impone las reglas de juego y el rey debe obedecer bajo pena de malograr su retorno a su función natural. En esta tensión se disuelve el tono de comedia de la primera parte, creado por las escaramuzas previas a la internación del rey. Su período de tratamiento en Kew bajo la férula estricta del Dr Willis ensombrece la atmósfera al producirse la inversión de roles: el rey paciente, el doctor rey. La violencia infligida a la persona de éste lo convierte en objeto de compasión, en una figura simbólica del dolor humano que suscita reacciones y partidismos varios: en substitución sinecdóquica el personaje Greville, funcionando como mediador de la audiencia, manifiesta piedad y afecto en el servicio del rey. El Capitán Fitzroy, en cambio, permanece indiferente a dicho sufrimiento, y llega a contrabandear información a Carlton House. El ayuda de cámara Fortnum renuncia porque, según aclara, está harto de vivir según las funciones corporales del rey. Va

---

<sup>7</sup> Lo estoy mirando, Señor. Y lo seguiré mirando hasta que Vd comience a comportarse y a actuar como se le manda. (T.A.)

Soy el Rey. Yo mando, no soy mandado. Soy el verbo, Señor. No soy el objeto. (T.A.)

a iniciar un negocio de venta de comestibles en Picadilly, en celebrada alusión al renombrado salón de té (Fortnum & Mason's).

La mimesis de las torturas, desde la perspectiva contemporánea, desde la medicina del 'chaleco químico', nos fuerza a reconsiderar la utilidad de muchos de nuestros remedios, literales y metafóricos; sobre nuestra arrogancia en la valoración de nuestros logros, pretendidos o reales. La posmodernidad los relativiza exponiéndolos por lo que son, un estadio pasajero dentro de la evolución humana: lo que hoy es un logro mañana será objeto de farsa.

La naturaleza festiva y teatral de la institución monárquica aparece al principio y al final de la obra como re-producción atemporal de la realidad británica. Se trata de una organización con una cabeza simbólica, que como el actor principal, aparece rodeado de actores secundarios en sus diferentes roles, frente a un pueblo como audiencia. En el acto de la representación teatral se invierte especularmente la relación cuando aparecen sobre el escenario frente a una audiencia que actúa como pueblo, y ve en esos actores a signos de lo que conoce en la realidad. Alan Bennett enfatiza esta ambigüedad realidad-ficción teatral cuando introduce a un personaje de la vida real, el brillante satirista irlandés Richard Sheridan, en su papel, también histórico, de político al servicio de la causa del Príncipe de Gales. La vida de la corte es presentada igualmente como una serie de mini-producciones para el consumo interno, tales como el concierto de Haendel, la ceremonia del vestido del rey, las entrevistas de trabajo con el Primer Ministro etc. Dichas ceremonias en el caso del Príncipe de Gales se presentan en paralelo como parodia: el concierto de Haendel en contrapunto con las partidas de naipes, en medio del humo de los cigarros y los vahos del alcohol. El tema del corsé, o chaleco de fuerza, instrumento de tortura para sujetar al rey en sus desvaríos, o medio para presentar al príncipe con mejor figura en el acto de pintar su retrato. El valor relativo, irónico, de estas escenas se presentan a un público que construye provisoriamente sentido a partir de dicho contraste. Pero las diversas variaciones del mismo tema ponen en evidencia la inestabilidad radical de dicha construcción de sentido que es la característica fundamental de la llamada condición posmoderna. En efecto, la resistencia del rey al chaleco de fuerza progresivamente

desaparece hasta que llega él mismo a reclamarlo, cuando siente peligrar su auto-control, porque ha aprendido a aceptarlo como un remedio. El Príncipe de Gales, por su parte, que era gordo, lo acepta como tributo a la moda y al buen ver pero se queja del sufrimiento q le causa:

'No, no, please, it's torture, what a terrible garment' [59]<sup>8</sup>.

A esta altura, ya estamos transitando el tercer paso o etapa final: encontramos al rey de regreso en Windsor en plena lectura de la obra Rey Lear, recibiendo sosegadamente a sus visitantes e invitándolos a unirse a dicha lectura (80). El intertexto shakespeareano es sugerente para la audiencia: he aquí la historia de un rey que se quiso jubilar y cayó en consecuencia en un vacío metafísico: el rey que no es rey no es más nada; empujado hacia las márgenes de lo que hasta ese momento constituía su identidad, se interna en la locura. Teatralmente se lo ha mostrado a veces de pié sobre un gran mapa de Inglaterra, y en el desarrollo del drama queda fuera del mismo. El rey Jorge, en su contrapunto paródico con Lear, va en sentido exactamente opuesto: se debate contra la locura para mantenerse rey. En su diálogo con el canciller (que lee Cordelia para su Rey Lear) oímos los acentos de un hombre que ha recobrado su auto-control,

Your Majesty seems more yourself.  
Do I? Yes, I do. I have always been myself even when I was ill. Only now  
I seem myself. That's the important thing. I have remembered how to see.[81-82]<sup>9</sup>

También resuena el tema shakespeareano del parecer vs el ser, clave de comprensión del hecho teatral y de la liturgia monárquica. En efecto, en la escena final, cuando la familia real en pleno se dirige a la catedral de St Paul's para un servicio de agradecimiento por su recuperación, el rey exhortará a su heredero para que, siguiendo su ejemplo, responda a la multitud en la forma apropiada a un futuro rey, como él mismo ha respondido, a través del dolor y de la cruz, materia que proveyó el contenido del drama que acabamos de presenciar.

Sin embargo el texto no propone una tragedia propiamente dicha, pues como el canciller, hombre ilustrado del siglo XVIII, comenta sobre la muerte de Cordelia,

---

<sup>8</sup> No, no, por favor. ¡Qué ropa terrible! (T.A.)

<sup>9</sup> Su Majestad parece más el de siempre.

¿Si? ¿parezco? Pero yo siempre he *sido* yo mismo, aún cuando estaba enfermo. Solamente ahora *parezco* yo mismo. Eso es lo importante. Ahora he recordado como parecer.



if the fool of the messenger had just got that little bit more of a move  
on, Cordelia wouldn't have been hanged[...]as it is, it's so damned tragic... [83]<sup>10</sup>

desplegando así el carácter pedestre de la racionalidad dieciochesca que impide por una parte apreciar la contemplación del destino como tema; y por la otra, coarta la identificación emocional; la posmodernidad a su vez rehúsa conferir toda seriedad al tratamiento de los mismos.

## Conclusión

Como ya dijimos la obra se refiere en primera instancia a temas peculiares de un tiempo y lugar distantes de nuestra realidad inmediata. Sin embargo los mismos forman parte de nuestra herencia cultural de raíz europea. En efecto, aunque la idea de estado se nos presente hoy como una construcción abstracta, sus orígenes están en la corporeidad de un ser humano elegido por Dios para conducir los asuntos terrenales de acuerdo al plan divino. El elegido para tal rol adquiriría así características únicas, de allí la imposibilidad de concebir más de un rey en un dominio determinado. En el orden monárquico el rey es el centro de gravedad del mismo. En el presente texto, es una persona con una misión intransferible debatiéndose por cumplir con la misma en una situación existencial de conflicto sobre la cual no tiene culpa ni control. Cuando ese centro se descentra, re-aparece el desorden o caos, el cual revierte en orden cuando el rey vuelve a sí.

A nivel lingüístico, el vocablo 'rey' que aparece constantemente en nuestra práctica religiosa aplicada a Jesús, se ve precisado y enriquecido con la lectura o visionado de la obra de una manera que la experiencia republicana no nos permite en modo alguno captar. Esta palabra adquiere un sentido concreto a partir de un mensaje proveniente de un pueblo que vive dicho concepto cotidianamente.

La dramatización del concepto permite aprehender su naturaleza, los intereses en juego, experimentar una realidad hecha de tradiciones, sentimientos, lealtades, comunión. La curación que se da como espectáculo; el progreso de la misma, las

---

<sup>10</sup> Si ese tonto del mensajero se hubiera apurado un poco, Cordelia no hubiera sido ahorcada...tal como se dan las cosas es abominablemente trágico ...(T.A.)

recaídas, llevan al público a com-padecer-se de y con el rey; pero también revelan la fragilidad de la condición humana aún en los elegidos y en los privilegiados del mundo. Dicha fragilidad se extiende al modelo de familia que encarna el rey: distanciado del afecto y de la lealtad de sus propios hijos, su desgracia significa el avance del heredero tal como se sintetiza en el grito 'el rey ha muerto, viva el rey' con que se saluda al nuevo monarca.

Alan Bennett parece aquí valerse del hecho teatral para invitar a sus connacionales a participar del debate sobre la continuidad de la monarquía al reevaluar aspectos de la propia historia. Pero para nosotros el texto suscita otro tipo de producciones de sentido: el funcionamiento de las instituciones en un país que se va construyendo como democracia delante de nuestros propios ojos. Democracia entendida no como un logro obtenido de una vez y para siempre sino como un proceso continuo de búsqueda de equilibrio dinámico entre fuerzas de distintos calibres donde invariablemente prevalece lo sano, lo saludable, aún cuando el tema fuera la enfermedad.

### **Bibliografía/videografía**

1. Bennett, Alan (1992): *The Madness of George III*, London, faber & faber
2. La Locura del Rey Jorge (The Madness of King George) 1996, guionada por el autor, dirigida x Nicholas Hytner, Gativideo.

Buenos Aires, 30 de agosto de 2004